

УДК 7.03 + 101.1::316: 316.423.6:316.346.2-055.2

ИСТОРИЯ ИСКУССТВА: ФЕМИНИСТСКИЕ КРИТИЧЕСКИЕ ПРАКТИКИ

Шерстюк Н.В.

Полтавский государственный педагогический университет имени В.Г. Короленка: Украина, 36000, г. Полтава, ул. Остроградского, 2.

Аннотация. В статье анализируется критический феминистский дискурс в сфере искусства. Рассматриваются наиболее значимые проблемы в феминистском искусствоведении.

Ключевые слова: искусство, история искусства, феминизм, феминистское искусство, феминистская критика.

История искусства и феминизм являются достаточно связанными друг с другом, ибо производство значения неотделимо от производства власти, а мы будем рассматривать историю искусства как дискурс, который производит знание, а феминизм – как идеологию, которая направлена на отношения власти. На сегодняшний день мы имеем историю искусства эмпирической англосаксонской традиции, основанной на описании, биографии, атрибуции и оценочном знании. Она противостоит более строгой немецкой традиции, которая зиждется на философии, эстетике и иконографическом анализе. Эта история искусства делает акцент на стиль, датировку, аутентичность, уникальность, реконструкцию и возвращение забытых мастеров искусства. Она разработала свою концепцию, которая уделяет много внимания автору, его индивидуальному самовыражению, отражению его социального статуса в своих произведениях; история искусства классического образца формалистична, она позиционирует себя объективной и незаинтересованной, стремящейся к универсальным ценностям.

Феминизм пытается оспаривать установленные параметры истории искусства: он пересматривает саму категорию «искусство», границы, понятия,

язык исследования, идеализацию личности художника и невидимость зрителя. Как пишет британская исследовательница Лиза Тикнер «мы должны дать объяснение циркуляции знаков между различными виртуальными местами,...нам нужна история «поля битв репрезентаций», что является чем-то отличным от истории стиля и произведения с одной стороны, и истории институций с другой» [4, с. 699]. Для феминистской интерпретации искусства необходимо понять визуальную артикуляцию и производство идеологических составляющих произведения искусства. Нужно разработать теорию интерсубъективности, которая сможет проанализировать и объяснить столкновение, смешивание и взаимоналожение гендерных, классовых и расовых идентификаций.

История и теория искусства – это те области гуманитарного знания, где традиционные подходы в исследованиях сохранились дольше и сложнее поддаются деконструкции. Для феминистского переосмысления классического искусствоведения мы используем сегодня теоретические (и практические) наработки западных феминистских авторов, так как в отечественном научном пространстве представлено очень мало исследований на эту тему. Западные феминистские критики классической теории искусства – К. Дункан, Л. Липпард, Л. Нохлин, Р. Паркер, Г. Поллок, Л. Тикнер, Дж. Чикаго и др. В отечественном пространстве эту проблематику изучают Л. Бредихина, Т. Злобина, Н. Плунгян, , Н. Турыгина, А. Усманова и др.

Задача данной статьи состоит в рассмотрении сущности феминистской критики искусства, анализе актуальных проблем феминистского искусства, попытке дать определение понятию «феминистское искусство».

Тезис феминистских исследователей о том, что «женщины нет» в истории западного искусства может быть оспорен классическими искусствоведами. Это невозможно, ведь живопись, скульптура и другие визуальные практики постоянно сосредоточивали свое внимание на женщине, изображали ее красоту, женственность, идеал материнства и высокие нравственные принципы. Но женщине была отведена роль музы, объекта поклонения, а роль Творца на себя

принимал мужчина. Сама же «муза» оказывалась такой репрессированной, что уже не могла нарушить тишину, подать голос, сойти с пьедестала, который подготовил ей мужчина-Творец. Феминистские критики считают, что «отсутствие» женщины в истории искусства проявилось как на уровне визуальной репрезентации (отсутствие пространства для женского «взгляда»), так и на уровне рецепции – женское восприятие не было тематизировано в искусстве [5, с. 467].

Феминистская критика дает возможность для альтернативной интерпретации уже знакомых текстов. Например, искусство нам предлагает образы женщин или положительных, или отрицательных, однако вопрос о границах благопристойности и развратности, где эти границы начинаются, и кто их устанавливает – этот вопрос не обсуждается. Таким образом, создается впечатление, что «женская сущность» – это константа, неизменность, она находится вне времени и пространства. Реинтерпретация уже известных образов под другим углом зрения позволяет увидеть противоречия, разрывы, полисемичности; «множественность текста» является исходным постулатом феминистской критики, которая стремится посмотреть «иначе» на знакомые истории и образы в искусстве. Феминистские исследователи в своих интерпретациях для изучения и исследования форм бессознательного в произведениях искусства, а также для выявления «внешней» и «внутренней» цензуры, направленной на художника – со стороны общества и со стороны своего собственного Я – самоцензуры, используют методологии семиотики, психоаналитической теории.

В истории феминистской критики классического искусствоведения можно выделить 2 этапа. На начальном этапе формирования феминистского взгляда на теорию искусства внимание было сконцентрировано на условиях и опыте женского существования в искусстве. В конце 70-х гг. складывается теоретическая база феминистской истории искусства, на которую повлияли различные феминистические теории, возникшие в других научных областях. Американская историк искусств Линда Нохлин пишет свой известный текст

«Почему не было великих художниц?», который становится одним из самых значимых в феминистской критике искусства. Исследовательница обращает внимание на социологический анализ искусства, которое создается в определенных социальных условиях, и которое контролируется деятельностью институтов области искусства: художественные академии, школы, культурная политика, рынок, религия. Причину, по которой женщины были исключены из сферы искусства, Л. Нохлин видит в деятельности Академии, которая на протяжении нескольких веков выступала инструментом интеллектуальной и институциональной дискриминации. «Гениальность» приписывалась исключительно мужчинам: «Под вопросом о женщинах-художницах на самом деле скрывается миф о Великом Художнике,... который с рождения несет в сердце своем некую загадочную сущность... под названием Гениальность или Талант» [2]. Вывод напрашивается самим собою: если бы у женщин существовал талант, то он бы непременно проявился, следовательно, у женщин нет гениальности, и вследствие этого они не могут создавать живописные шедевры. С другой стороны, женщины длительное время не допускались к рисованию обнаженной натуры, которая была центральным пунктом учебной программы художественных академий, начиная с XVI века. Лишение ученицы этой последней и наиболее важной части обучения приводило к невозможности создания шедевров художницами, они были вынуждены довольствоваться рисованием пейзажей, натюрмортов, жанровых сцен. Л. Нохлин подытоживает: «искусство не есть свободная, независимая деятельность сверходаренной личности, на которую «повлияли» художники-предшественники и неясные «общественные силы», а, скорее, вся ситуация художественного творчества, которая включает в себя и саморазвитие художника как личности, и качество самого произведения искусства» [2]. Область искусства функционирует в социальном поле, является частью социальной структуры, она опосредована и определена специфическими социальными институтами: художественные академии, системы покровительства искусству, мифы о гениальном Творце, о художнике как настоящем мужчине или о художнике-изгое.

В этот период появляются публикации о женщинах-художницах: «Наше скрытое наследие: пять веков женщин-художниц» (Элеонор Тафтс, 1974), «Женщины-художницы: признание и переоценка от раннего Средневековья до XX века» (Карен Петерсен и Дж. Уилсон, 1976); в историю искусства возвращаются забытые имена художниц: Артемизия Джентиллески, Мариетта Робусти, Софонисба Ангишоло, Мари Элизабет Луиза Виже-Лебрен, Джудит Лейстер, Ангелика Кауфман, Сюзе Робертсон и многие другие. Л. Нохлин вместе с Э. Харрис в 1976 г. опубликовала книгу «Женщины-художницы 1550-1950», организовала тематическую выставку, с которой проехала почти по всем Штатам. В 1970-80 гг. появились публикации, в которых исследовался статус женщин, их достижения в сфере искусства: «Женщина как сексуальный объект. Исследования эротического искусства 1730-1970 гг.» (Томас Хесс и Линда Нохлин, 1972), «Искусство и сексуальная политика: Почему там никогда не было великих художниц?» (Томас Хесс и Элизабет Бейкер, 1973), «Бег с препятствиями: судьба художниц и их работ» (Жермен Грир, 1980) и др. Но в этих публикациях традиционные академические институты пока что не поддаются критике, и у авторов не возникают сомнения в их легитимности и правомерности.

Но в 1981 г. вышла в свет книга Розики Паркер и Гризельды Поллок «Старые мастерицы: женщины, искусство и идеология», в которой они попытались переосмыслить историю искусства. Авторы не просто описывали биографии художниц, а исследовали идеологические причины отсутствия женщин в истории искусства. Они продемонстрировали, как изменения исторических социальных условий, гендерных отношений, продуцирование художницами своего гендерного положения в обществе на творчество могут дать ключ к пониманию того, как нужно изучать историю искусства. Также они объясняют, каким образом такие знания могут помочь в изучении творчества современных художниц и повлиять на понимание художницами своего творчества. Эта книга основала традицию феминистского деконструктивизма, так как она не просто описывала историю искусства и женщин в этой истории,

а анализировала идеологические установки, которые определяют и создают эту сферу культуры.

На первом этапе развития феминистской критики искусства главной темой была критика мужского доминирования в истории искусства. Постепенно появились и другие проблемы, которые повлекли за собой серьезные дискуссии, например: 1) искусство и/или рукоделие; 2) репрезентация; 3) женская сексуальность в искусстве; 4) альтернативные репрезентации классических женских образов и др.

Несомненно, женское искусство существовало с давних времен, но почему оно не признавалось таковым? Взгляд на «женское» искусство (рукоделие) как на «низкое» искусство был обусловлен тем, что в Новое время возникла стратификация искусства на «низкое/высокое», которая была результатом разделения культуры по классовому признаку. Декоративное искусство трактовалось не как свободная художественная деятельность, а как домашняя рутинная работа, обязанность, «женская работа». В связи с этим, феминистское искусство возвращается к теме рукоделия. Например, американская художница Хармони Хаммонд, одна из основательниц первой галереи женского искусства в Нью-Йорке, в своих работах использует «женские» материалы: ткань, текстиль, лоскутные одеяла. Известная феминистская художница Джуди Чикаго в своих инсталляциях обыгрывает «цветочную» тематику, вышивку, самая известная из ее работ – «Званный ужин» (1974-1979). Она посвящена великим женщинам в истории и являет собою банкетный стол на 39 персон в виде треугольника. Каждое место за столом предназначено известной женщине, для каждой установлен столовый прибор, салфетка, блюдо, бокал или чаша. «Званный ужин» является общей работой многих художников, которые использовали различные виды искусства, которые традиционно считались «женскими» и относились скорее к ремеслам, чем к искусству: роспись по фарфору, вышивку, ткачество, шитье.

Также в феминистском искусстве актуализируется вопрос о специфике и значении визуальных репрезентаций в культуре. Репрезентация понимается,

прежде всего, как способ воспроизведения идей, как манифестация определенного способа видения. Именно репрезентация легитимирует доминирующую в культуре идеологию и формы субординации, и, тем самым, оказывается политической в своем основании [5, с. 480]. Рисование традиционно рассматривается историками искусства как регистрация зрительных ощущений, как преднамеренная деятельность со стороны художника, сочетающая психологию и анализ изображенных объектов. Но что произойдет, спрашивает Г. Поллок, «если вместо искусствоведческого изучения «увиденного в самих объектах» мы обратимся к иному историческому объекту: взамен видения с его кажущейся автономностью, мы будем иметь историю политики смотрения». История искусства задает вопросы: почему это было сделано, для кого это было создано, какое воздействие было оказано на первых зрителей? Но иная проблема возникает тогда, когда вопросы ставятся иначе: почему они смотрят? На что они смотрят? Можно ли управлять страхами или удовольствиями, испытываемыми смотрящими? Кому позволено смотреть, а кому нет? [3, с. 722] Визуальная репрезентация предстает текстовым пространством со всевозможными референциями, бессознательными явлениями, воспоминаниями, фантазиями.

Теоретики феминистского искусства задаются вопросом, каким образом процессы сексуальной дифференциации разворачиваются в среде репрезентаций искусства и истории искусства? Л. Тикнер анализирует концепции сексуального различия, которые британская социолог Мишель Баррет идентифицирует как: опытное различие, позициональное различие в дискурсе и сексуальное различие в том виде, в каком оно трактуется в психоанализе [4, с. 707].

Термин «опытное различие» предполагает то, что определенное приписывание гендерных ролей в истории создавало фундаментальное различие между полами в способах восприятия, переживания и ожиданиях в отношении мира. В понятии опытного различия подчеркивается социальное разнообразие. Оно тяготеет к эссенциализму и интеллектуальному сепаратизму,

релятивизму ценностей и знания, к культурному плюрализму. Женщины создавали живопись особым способом и с особых позиций, будучи частью той же самой исторической ситуации, в которой определения феминности были модернизированы и закреплены, с этого следует, что опытное различие регулируется не просто принуждением, но властью. Этим признаются способности и продуктивность женщин в творчестве с позиций и в пределах материалов, которые им доступны [4, с. 709].

Позициональное различие противопоставляется концепции человеческой субъективности и реалистической эпистемологии, на которой базируется опытное различие. Понятие позиционального различия подразумевает, что гендер иногда определяется репрезентациями и является семиотической категорией. Исходя из этого, культурные практики начинают интерпретироваться как продуцирующие модели феминности. «Женщина» становится реляционным термином в системе различий, а не отражением биологических и социальных моделей феминности. Понятие патриархата трактуется не как репрессивное доминирование одного пола над другим, а объясняется как система психосоциальных отношений, конструирующих социально значимое различие между полами, которое настолько глубоко укоренено в нашем ощущении сексуальной идентичности, что представляется нам естественным и неизменным [4, с. 710].

Исток третьей концепции сексуального различия М. Баррет видит в воздействии книги «Психоанализ и феминизм» Джулиет Митчелл, в реконструкции теории З. Фрейда, где бессознательное определяется как «область воспроизводства культуры или идеологии». «Несмотря на фрейдовское утверждение о том, что чистая маскулинность и чистая феминность – это конструкторы неопределенного содержания, на самом деле существуют психические следствия анатомического различия между полами. Психоанализ предлагает феминизму прочтение сексуального различия как укорененного не в половом разделении труда, не в природе, а в бессознательном и языке». Феминизм учитывает изменчивость и подвижность

идентификаций и желаний, предлагая материалистическую модель истории, которая может быть включена в текст по истории искусства в различных системах взаимоотношений: социальных, сексуальных, властных. И этот текст обретает в данных системах значение и реакцию со стороны исторических субъектов [4, с. 713].

Все три аспекта сексуального различия выступают предметами теоретизирования разных дискурсов, например, психоанализа, феминизма, марксизма. Но не существует единственной универсальной всеобъемлющей теории субъекта и социальных отношений в истории. Феминистские теоретики искусства работают с различными парадигмами, прочитывая сквозь них исторический материал, который может подсказать, где и как их лучше применить.

Одной из дискуссий феминистской критики в области искусства является альтернативная интерпретация художницами классических женских образов и пересмотр последних. Стереотипные образы женственности: женщина-мать (Богородица), девственница (Дева Мария), блудница (Мария Магдалина) функционировали как означающие патриархатной культуры. Они показывали, как мужчины представляют себя и женщину, что в культуре считается «благом», а что необходимо репрессировать и вытеснять. Искусство отражало реальную жизнь – стремление патриархатного общества подчинить женщину и наказать ее за «первородный грех» (образ Евы – женщины, как причины всех несчастий).

Если мы попытаемся определить феминистское искусство через стилистические особенности, то у нас ничего не получится, потому что, по мнению американской арт-критика Люси Липпард, «феминистское искусство не является ни стилем, ни направлением, ... оно состоит из множества стилей и индивидуальных способов выражения. В самой своей провокационной и конструктивной форме феминизм подвергает сомнению все известные предписания искусства» [1, с. 164]. Феминистское искусство – это политика посредством искусства, рефлексивное отношение к патриархатным

художественным практикам. Феминистское искусство стоит рассматривать, скорее, как политическую позицию, которая включает сведения об истории женщин и борьбе за признание женщин как класса. Значение феминистских практик в искусстве состоит в том, что они развивают новые формы существования искусства и новое значение понятия зрителя. Феминистская критика в искусстве, исследования в этой сфере имеют существенные перспективы в научном пространстве, так как способствуют обновлению критического дискурса, недогматичности стратегий исследований, рефлексии над своей методологией.

Список литературы

1. Липпард Л. Спарринг-обмен: Вклад феминизма в искусство 1970-х гг. // Гендерная теория и искусство. Антология: 1970-2000. — М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2005. — С. 162-174.
2. Нохлин Л. Почему не было великих художниц? — [Электронный ресурс] — Режим доступа: <http://labrys.ru/linda-nokhlin-pochemu-ne-bylo-velikikh-khudozhnits>.
3. Поллок Г. Созерцая историю искусства: видение, позиция, власть. // Введение в гендерные исследования. Ч. II: Хрестоматия. — Харьков: ХЦГИ, 2001; СПб.: Алетейя, 2001. — С. 718-738.
4. Тикнер Л. Феминизм, история искусства и сексуальное различие. // Введение в гендерные исследования. Ч. II: Хрестоматия. — Харьков: ХЦГИ, 2001; СПб.: Алетейя, 2001. — С. 695-718.
5. Усманова А. Женщины и искусство: политики репрезентации. // Введение в гендерные исследования. Ч. I: Учебное пособие. — Харьков: ХЦГИ, 2001; СПб.: Алетейя, 2001. — С. 465-493.